

Bernard-Marie Koltès: la huella de Medea

Walter Romero

Universidad de Buenos Aires

La escritura dramática de Bernard-Marie Koltès revisita el mundo clásico. Este creador, prematuramente desaparecido, inscribe su literatura en el margen más pulsional de la expresión trágica; inserta el deseo —desde el más íntimo al más social— en una tensión que representa al mundo moderno pero que exige como antecedente el ámbito devastado de la tragedia griega: las tierras desoladas sin gobierno ni ley, la muerte diseminada como restos de una humanidad en desaparición, la soledad del bárbaro, la imposibilidad del amor, la visceralidad de las pasiones, siempre amargas y estériles.

La obra de Koltès, en su evolución evidente, refleja el desarrollo de la expresión teatral en Francia en las últimas décadas; su emergencia coincide con el momento neurálgico en que el autor se vuelve el foco esencial de interés para la gente de teatro. Esta preeminencia que tuvo en el pasado su instancia más álgida con Beckett, Ionesco y Genet reaparece con el surgimiento de nuevos dramaturgos en la década del ochenta que intentan un nuevo lenguaje y que, de la misma manera que los consagrados, se interesan por el hecho teatral en su totalidad. Koltès es su nuevo exponente —quizá el más alto por la calidad de su escritura deudora de las zonas más sórdidas y poéticas de la tragedia— y por la importante repercusión de su obra representada en más de treinta países en todo el mundo. Nuestro país no ha sido ajeno a este fenómeno ya que sin

contar las representaciones logradas y fallidas en el circuito off o under, la circulación de sus textos y monólogos, y su inserción en la currícula de las escuelas de dramaturgia y actuación-, la obra de Koltès en Buenos Aires conoció tres puestas importantes: *Combate de negro y de perros* -fue la primera- dirigida por Jorge Hacker en 1982, luego se presentó *Roberto Zucco* en TMGSM bajo la dirección de Daniel Fanego en 1994 y hace tres años *En la soledad de los campos de algodón* dirigida por Alfredo Alcón en el teatro Payró. Por lo tanto, el fenómeno de este dramaturgo francés no es desconocido en el teatro porteño teniendo en cuenta las características de una escritura que si bien forjada con fines teatrales se acerca notablemente a la escritura narrativa, a la expresión novelística que siempre fue el deseo no totalmente satisfecho de Bernard-Marie, muerto a causa del virus del Sida en 1989.

En el origen de su vocación teatral -después de estudios de piano y de periodismo- reconocemos el escándalo que le provoca en su apuesta por la escritura dramática la asistencia a una representación de *Medea*, en el teatro de Strasbourg, interpretada por María Casares y bajo la dirección del argentino Jorge Lavelli. Las huellas de Medea, la impronta de esa primera visión que se esparce y prolifera en toda la obra de Koltès, es nuestro propósito en esta comunicación. Medea, entonces, en la raíz del deseo, en la pulsión primera al escribir para el teatro.

La heroína trágica es la figura paradigmática de la obra de Koltès; en ella encontramos unidos de manera indisoluble los pilares de su pensamiento, los motivos temáticos recurrentes que atraviesan su producción. Medea es el emblema de la pérdida; en el mundo griego representa el aspecto más sangriento del dolor trágico, dolor que tiene como particularidad su falta de consolación. Ella es el exponente de un mal irreparable. Ella carece; y además representa todo lo que ya no es; en principio la identidad social, la posibilidad de reconocerse en el otro, de sentirse parte de una comunidad, de pertenecer. Su dicotomía está dada en esa doble proposición que trabaja la escritura de Koltès: la exclusión afectiva y social.

Como la maga bárbara, los personajes de Bernard-Marie serán repudiados, sentirán el mundo como ajeno a la sensibilidad, encontrarán un mundo totalmente erradicado de lo conocido, un paisaje desolado o más bien una sucesión de no lugares -en la terminología de Marc Augé- que ya no pueden

acoger, en los cuales ya no se puede vivir. Seres que no esperan ya ningún tipo de inserción porque la idea de lo social y de la ciudad –en el mundo clásico la *polis*- ha desaparecido.

En esta instancia, Koltès no establece un discurso nostálgico alrededor de ese ayer derruido; amuebla el presente devastado, templado en una cadena de muertes, en palabras para no morir, en luces y sombras. Este paisaje se puebla de extranjeros, inmigrantes, negros, despreciados sociales –los *sans papier*, los *sans domicile fixe*, los *Blacks*–: como Medea, todos bárbaros, como ella han comprometido su existencia, que es entendida por el resto del cuerpo social como una insensatez o un malestar. Jasón que se interpone para neutralizar los deseos de Medea la arroja a su propia suerte y ella, lejos de su casa y estirpe, con las manos sangrientas aún por las muertes de sus familiares y preparada ya para dar muerte a sus propios hijos, se siente en el desierto que es parte de la topografía dramática de Koltès como el hangar, el dock o la noche. En Koltès las criaturas imposibilitadas de recibir cualquier hospitalidad pierden estatura humana y se asemejan en la repulsión que provocan a los animales peligrosos, aquellos que por su ferocidad el hombre rechaza.

Como Eurípides en su diatriba a Atenas y a su política imperialista que pone en peligro a otras ciudades y a ella misma, en sus desmesuras, en su peligrosa sed de poder, el autor francés –colocándose del lado de los desposeídos, de los refugiados, de los faltos de todo- denuncia las leyes racistas, la mirada asesina hacia el extranjero.

En su marginalidad, sus personajes –que también conocen como los héroes trágicos el furor o la ira- se transforman en seres alienados, extraños para sí mismos; seres que ya no se pertenecen, que poseen un cuerpo del cual ya no responden, un cuerpo que es puro instinto, y una palabra que es más cruel que un arma. Un lenguaje que hiere, que triza la realidad y la sume en una infinita violencia que es combate y muerte. Un lenguaje atravesado por las tensiones que produce cuando un no nativo lo habla. Acerca de este punto, Koltès demostrará horror ante cualquier forma de purismo de la lengua materna como una manifestación de un inútil patriotismo, disfruta de la lengua francesa –su lengua- en manos de los otros, la lengua del poderoso en la boca del que

necesita amparo, del que llega de otra tierra como *Medea*: "*Je trouve très belle la langue quand elle est maniée par des étrangers.*"

Luego de la furia o el arrebató que son parte de la personalidad de Roberto Zucco, el criminal italiano que desde un afiche callejero inspira a Koltès para la escritura de la obra homónima, nuestro autor prefiere inmolarse a sus personajes. Si el mundo de Koltès como el mundo clásico es un antimundo, entonces la elección de producir una dramaturgia sobre la base de la tragedia griega o el deseo de utilizar el drama trágico como constante disparador de una producción dramática repite el gesto de conducir los límites de la pasión a una subversión total de los valores. Si *Medea*, en la tragedia de Eurípides, ofrece la túnica recta del matrimonio como ajuar consagrado a su rival Creusa, la nueva esposa de Jasón, para augurarle un buen matrimonio, sabemos que, por las artes mágicas, por las fuerzas oscuras que manifiestan el origen bárbaro que *Medea* posee, esa túnica será un instrumento de tortura al encenderse sobre el cuerpo de la contrincante, transformándose en una verdadera antorcha viva que pervierte el ritual del casamiento e impide su sustanciación. La belleza del acto se subvierte en incendio, en locura.

A su vez, los personajes de Koltès viven en el exilio. Y bajo esa condición no sólo no hay patria sino tampoco Dios. Sólo el lenguaje permitiría rearmar, sostener nuevamente el tejido social y afectivo; el lenguaje como un arma para atravesar resguardado un mundo árido, que se hizo presente en los escenarios franceses a través de las puestas de Patrice Chéreau, el director preferido de Koltès. Pero el lenguaje también es otro y las palabras también llevan a cabo - como entes autónomos y rebeldes- su propio *métier*. En esta anulación de toda posibilidad, de todo principio de realidad, los personajes parecen conducirse únicamente por pasiones destructivas. Naturaleza caótica, que no reconoce ninguna regla porque ya fueron abolidos todos los límites. No se puede restablecer el orden que fuera alterado; Koltès postula que nuestro mundo contemporáneo -ya exiliado de sí mismo, ya ausente de sí- no puede reponer la falta. Cambiados los roles sociales, subvertidos las leyes, no se reconocen las diferencias entre el tirano y la víctima, entre el torturador y el torturado, entre el dealer y el cliente -para usar categorías de oposición que Koltès utiliza.

En el recorrido que podríamos establecer a partir de la producción de Koltès , reconocemos el trabajo de consolidación de su estilo durante la década del setenta con obras como *L'héritage*, *Sallinger* o *La Marche*, hasta su surgimiento durante la década siguiente con las obras que lo transformarán en un autor consagrado: precisamente algunas de las obras que fueron representadas en Buenos Aires: *Combat de nègre et des chiens* de 1980, *Dans la solitude de champs de coton* de 1986, *Quai Ouest* de 1988 , y la última y célebre *Roberto Zucco* de 1990.

Nos dedicaremos a algunos aspectos de la plasmación de motivos clásicos en las dos últimas obras. En *Dans la solitude...*, Koltès propone una obra que se estructura a partir del juego dialéctico entre un dealer y un cliente, entendiendo el deal –que está en la base de toda la construcción dramática de Koltès- como un intercambio comercial o humano *non sancto*, realizado en un espacio neutro, donde las palabras se utilizan con fines distintos a lo que expresan. De esta manera, este desequilibrio evidente entre el dealer y el cliente, entre el que tiene y el que necesita –en un deseo que nunca se hace explícito acerca de qué es lo que genera la relación- se sostendrá una línea verbal cargada de metáforas sobre la relación humana y sobre las diferencias inherentes a ella. Este diálogo que no es tal, parte de una técnica contrapuntística neutralizada que Koltès crea mediante la cual suma monólogos en vez de crear lo que entendemos por réplicas de cambio o traspaso de roles en la comunicación y en el teatro. El autor postula:

“Mes premières pièces n'avaient aucun dialogue, exclusivement des monologues. Ensuite j'ai écrit des monologues qui se coupaient. Un dialogue ne vient jamais naturellement. Je verrais volontiers deux personnes face à face, l'une exposer son affaire et l'autre prendre le relais. Le texte de la seconde personne ne pourra venir que d'une impulsion de la première. Pour moi un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes, mais détournée.”

La forma discursiva de los diálogos socráticos conlleva una utilización de la argumentación bajo la forma de dos monólogos que cohabitan sin llegar definitivamente a unirse.

Koltès refuerza esta idea de indefensión que produce el lenguaje mediante la utilización de fuertes marcas espaciales, bien expuestas en el texto en boca de los personajes –ya que su obra no es pródiga en didascalias- donde éstos serán arrojados a ese espacio como bestias dentro de una jaula sin límites. Esta retórica de lo ambiguo entabla cordenadas de lo alto y lo bajo –también en el habla y en el registro-, de lo recto y lo curvo como clásicas simbolizaciones de la norma y del desvío o como ejes de tensión que sostiene la antítesis entre lo lícito y lo ilícito.

La idea de recorrido, de trayecto, la instalación como marco de ubicuidad y de proxémica de los personajes en un escenario geométrico que serán una constante koltésiana recuerda la obra de Marguerite Duras. Dada una recta, hay dos puntos que se encuentran, hay un ser que se interpone en el trayecto del otro e impide el paso. La noción de obstáculo –que en la escritura teatral es la formulación del conflicto- se presenta particularmente bajo la metáfora persistente de la luz. Esta batalla entre luz y tinieblas, entre lo apolíneo y lo dionisiaco que Nietzsche reconociera en su estudio sobre la tragedia, ocurren afuera de la ciudad, en los márgenes, lejos del mundo conocido, en espacios de trance en los cuales se instala la inercia necesaria como etapa de espera en el cual dos o más personajes ensayarán distintos matices de la relación humana, renovarán a su manera las leyes del comportamiento. En *Dans la solitude...* se analizan –siempre de manera discursiva- las variantes del préstamo, del intercambio, de la paga, del temor al robo o del asalto; virando así hacia problemas lingüísticos: los préstamos semánticos, la gramática de las suposiciones, los falsos postulados, la contra argumentación, la paradoja. En la base de toda comunicación humana, Koltès instala la desconfianza –el recelo de un falso comercio-, la postulación de que todo trato humano es apariencia.

En *Roberto Zucco*, su última producción, los temas de raíz clásica parecen profundizarse de manera inquietante ya que el lenguaje teatral y su plasmación verbal aparecen bajo una inusual densidad como una semántica

calcinada a la manera de las tragedias. Y también hay un reguero de muertes y un héroe que se conduce indefectiblemente hacia su destino a través de un trayecto crispado por quince escenas cortas y punzantes que cubren el recorrido de una fuga hacia otra fuga que, a su vez, es muerte.

En este caso, la luz asume la representación de Roberto Zucco como un verdadero mito solar que Koltès reintrepreta a la manera de las formas sincréticas de la antigua Roma. El disco solar será la deidad que en Heliópolis adoran los egipcios y que cada día nace y muere por la noche para entrar en los infiernos. Ese sol que Roberto Zucco encarna saluda, en su paso ineludible hacia un nuevo surgimiento, a los seres que encuentra en el submundo, a los ya difuntos, a los muertos vivos, a los condenados, a los demonios. En diferentes escenas de la obra, Roberto asumirá -como las caras de un prisma- las formas que adopta el mito según las civilizaciones: será la deidad que penetra en la serpiente como imagen del mal para salir rejuvenecido al alba, será después del ciclo diario como el escarabajo Khepra que empuja en su avance una bola de estiércol -una suma de males- que simbolizan la propia metamorfosis, será también, como lo expone explícitamente en el epígrafe tomado del Gran Papiro Mágico de París citado por Carl Jung, una de las manifestaciones de Mitrá, la antigua divinidad persa de la luz que sedujo a los romanos y que se supone mató al toro divino de cuyo cuerpo surgió el mundo animal y vegetal que habita el planeta. En esa noche solar, Roberto se inmolará -ascendiendo hacia el sol, encandilándose en su viaje a la luz, sabiendo que al entrar en ella obtendrá la muerte, la propia caída como una forma delicada y lírica del suicidio. Su caída en la escena final, escapando de la ley, en tránsito hacia el sol, en un tejado desde el cual huye hacia arriba, es el cenit del personaje en esta pirueta final que clausura metafóricamente la escritura y la vida de Koltès en una escena de difícil representación, por las características plásticas de este sacrificio que se anuncia desde el comienzo como lo irremediable, lo inaudito.

Bernard-Marie Koltès, sembrando sus obras de signos que remiten al mundo clásico, ha sido fiel a su instinto inicial, ha tomado la posta del gran teatro francés, ha seguido las huellas sangrientas y pasionales de su adorada Medea, la extranjera, la asesina, la maga.-

Bibliografía

- Bentley, E., *La vida del drama*, Barcelona, Paidós, 1982.
- Brook, P. *Provocaciones*, Buenos Aires, Fausto, 1992.
- Foucault, M., *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- Genest, É. *Contes et légendes mythologiques*, Paris, Nathan, 1994.
- Irazábal, F., Bernard-Marie Koltès, dramaturgo. *La política de lo social*, IV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado, CCR. Rojas, Buenos Aires (en prensa)
- Jenny, L., "Poétique et représentation", *Poétique* N° 58, 1984.
- Koltès, Bernard-M., *Combate de nègre et des chiens*, Paris, Minuit, 1989.
- Quai Ouest, Paris, Minuit, 1988.
- Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986.
- Roberto Zucco, Paris, Minuit, 1990.
- En la soledad de los campos de algodón*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996.
- Roberto Zucco, México, El Milagro, 1990.
- Lacan, J., "Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir" en *Écrits*, Paris, Seuil, 1966
- Lavelli, J. y Satgé A., *Lavelli. Opéra et mise à mort*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1979.
- Magazine Littéraire*, N° 288, mai, 1991. N° 296, février, 1992.
- Millot, C., *Gide-Genet-Mishima. La inteligencia de la perversión*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Pavis, P. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1980.
- Privitera, G. A., *Storia della letteratura greca*, Roma, New-

ton,1995

Übersfeld, A, Semiótica teatral, Barcelona, Cátedra, 1998.

Bernard-Marie Koltès, Paris, Actes Sud, 1999.

Las citas han sido extraídas de las siguientes entrevistas:

Con Han, Jean-P., para la revista Europe, janvier-février, 1983

Con Guivert, H. , para Le monde, février, 1983